

Medea, Ifigenia, Antígona
La tragedia greca come specchio delle crisi sociali
nel Perù del secondo Novecento

Nel suo *Libro de las Profecias*, tra vari testi biblici e patristici secondo lui profetici della sua scoperta, Cristoforo Colombo inserì un unico, breve frammento di un autore classico pagano. Si trattava di qualche verso della *Medea* di Seneca: «Verranno i tempi, tra anni assai lontani, in cui l’oceano scioglierà i vincoli delle cose e si scoprirà un’enorme terra, Teti svelerà nuovi mondi, e non ci sarà tra le regioni un’ultima Tule»¹. Tra le altre cose, gli Spagnoli portarono con sé nel ‘Nuovo Mondo’ la cultura classica, la cui diffusione prese forme diverse nella storia ispano-americana. Il genere tragico, in particolare, dovette attendere una tarda riscoperta, rispetto ad altri generi antichi. Dopo una breve rassegna sulla diffusione dei classici e la riscoperta della tragedia greca a livello continentale, nei paragrafi successivi sarà preso in considerazione il caso del Perù: quali forme e quali ruoli assunse la ricezione del dramma antico qui, nel secondo Novecento?

¹ Seneca, *Medea*, vv. 375-379. Traduzione mia. Il manoscritto del *Libro de las Profecias*, compilato da Colombo, è conservato oggi nella Biblioteca Colombina di Siviglia. Sul brano della *Medea* e la sua traduzione da parte dell’ammiraglio spagnolo cfr. Damsté 1918; Costa 1973; Moretti 1986.

1. *Il mondo ispano-americano e i classici greci e latini: la lenta riscoperta della tragedia greca*

Sebbene il genere tragico abbia avuto un grande successo tra Ottocento e Novecento, si può notare la sua pressoché totale assenza nell'ambito letterario ai tempi della conquista e della colonia spagnola². Le testimonianze sul commercio librario dell'epoca (a partire dal XVI secolo) sono principalmente i registri con le dichiarazioni degli acquisti, provenienti dagli archivi notarili e inquisitori³. Ne emerge che dal Cinquecento al Settecento la stragrande maggioranza delle richieste era di libri di argomento religioso, e tra i classici i preferiti erano quelli latini, spesso in traduzione⁴.

Per quanto riguarda la conoscenza delle lingue classiche, secondo Ángela Helmer nelle colonie ispano-americane si viveva una situazione di «doppia diglossia»⁵. Ovvero, da una parte tra gli strati alti della popolazione, costituiti da spagnoli, erano diffuse come 'lingue colte' sia lo spagnolo colto (scritto) sia il latino. Quest'ultimo era principalmente la lingua della religione, ma era anche una lingua di prestigio e potere politico, nonché della cultura, e perciò impiegato nelle prime università⁶. Dall'altra, da

² Sulla cultura letteraria durante la conquista e nelle colonie del XVI secolo in America, si veda Leonard 1992. Cfr. anche Santoni 2017 sull'immaginario mitico che accompagnò i *conquistadores* nella rappresentazione dell'«altro» indigeno.

³ Un approfondimento sulla circolazione dei classici in America Latina e sul commercio librario tra la Spagna e le colonie si trova in Maillard Álvarez 2018.

⁴ Tanga 2019, p. 634, sottolinea l'importanza della Chiesa cattolica nell'importazione del latino nelle colonie.

⁵ Helmer 2013, pp. 27-67.

⁶ Nelle prime università erano ammessi solo i figli delle classi dirigenti spagnole. Si noti che la prima università delle Americhe (o una delle prime) fu proprio la Real y Pontificia Universidad de la Ciudad de los Reyes de Lima, fondata nel 1551 (oggi Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Il latino come lingua obbligatoria degli insegnamenti forse dipendeva dall'importanza della teologia nei programmi universitari. Su questi argomenti cfr. Helmer

questo strato sociale alto si distinguevano quelli più bassi, che erano in maggioranza, e tra cui si parlava lo spagnolo vernacolare e le varie lingue indigene. In questo strato 'popolare' il latino era conosciuto solo come lingua liturgica. Il greco e l'ebraico, invece, erano praticamente sconosciuti nelle colonie⁷.

Tra Settecento e Ottocento, con i movimenti di liberazione e indipendenza dal dominio spagnolo, tra i creoli indipendentisti si fa più vivo l'interesse per la cultura classica. I liberatori si imbevono di paradigmi greci e romani a partire da letture come, per esempio, le *Vite parallele* di Plutarco, che avevano influenzato molto anche i rivoluzionari francesi del XVIII secolo⁸. Si inizia anche a stabilire analogie con Roma, e ad usare certi temi dell'immaginario repubblicano antico come esempio politico per i movimenti contemporanei⁹. È per questo che nel 1786 in Perù veniva vietata la rappresentazione di opere teatrali che avessero come argomento l'abbattimento della monarchia¹⁰. Il teatro infatti era di fondamentale importanza come mezzo educativo e strumento di propaganda politica, e nell'Ottocento cominciavano a venire rappresentati i primi drammi di argomento greco, grazie alla mediazione dei rifacimenti europei¹¹.

Sarà nel Novecento che si affermeranno e si diffonderanno le rappresentazioni e le riscritture della tragedia greca in ambiente latino-americano, principalmente come veicolo di comunicazione

2013, cap. II; Cattarulla 2017, pp. 49-51; Tanga 2019, p. 634. Sull'impiego di retoriche classiche nel discorso pubblico e religioso, con particolare attenzione ai cerimoniali funebri, cfr. McManus 2018.

⁷ Taboada 2014, p. 197.

⁸ Leggevano Plutarco, per esempio, Don José de San Martín e Simón Bolívar, considerati i padri liberatori del Perù. Su questa notizia e, in generale, sul ruolo di Plutarco durante gli indipendentismi delle colonie ibero-americane, vd. Tanga 2019.

⁹ Si veda in generale Taboada 2014. Cfr. anche Hualde Pascual 2012; Laird 2018, pp. 14 ss.

¹⁰ Taboada 2014, pp. 206-207.

¹¹ Cfr. Hualde Pascual 2012; Taboada 2014.

delle idee degli autori in ambito politico e sociale¹². Grazie al potenziamento dell'insegnamento delle lingue e delle letterature classiche, e all'incremento degli istituti universitari dagli anni Quaranta¹³, le traduzioni aumenteranno progressivamente e gli adattamenti delle opere dei tragici ateniesi si moltiplicheranno, in concomitanza con le difficili condizioni politiche vissute nei diversi Stati del subcontinente americano.

Nel Perù del secondo Novecento, per esempio, i disequilibri prodotti dai regimi politici, i duri colpi del terrorismo, e le endemiche disuguaglianze sociali saranno causa di continuo malcontento e di crisi sociali, economiche e politiche. La riscoperta della tragedia greca in Perù accompagnerà questi fenomeni storici, e fornirà un ulteriore mezzo agli intellettuali peruviani per esprimere la loro voce riguardo ai temi salienti dei dibattiti socio-culturali dell'epoca.

2. Il Perù nel secondo Novecento: cenni storici e problematiche sociali

Nei primi tre decenni della seconda metà del Novecento, il Perù conobbe tre governi militari golpisti: quello di Manuel A. Odría (1948-1956), quello di Ricardo Pérez Godoy (1962-1963), e infine quello del generale Juan Velasco Alvarado (1968-1975)¹⁴. I dittatori spesso si facevano portatori di politiche sociali nazionaliste, cercando un avvicinamento agli strati più poveri e marginali della popolazione, soprattutto quelli dell'interno del Paese. Sulla costa e nella capitale dominava l'oligarchia creola limegna, latifondista, che utilizzava il razzismo nel discorso pubblico per tenere alte le barriere della gerarchia delle classi sociali nella nazione peruviana, ormai unificata e indipendente¹⁵.

¹² Per il Novecento cfr. soprattutto Hualde Pascual 2012.

¹³ Ivi, pp. 190-191.

¹⁴ Per una buona introduzione alla storia del Perù contemporaneo si veda Contreras-Cueto 2013.

¹⁵ Sul razzismo peruviano e il suo uso nel discorso pubblico sono stati fatti importanti studi negli anni Novanta del secolo scorso. Si vedano Portocarrero

Negli anni Cinquanta era ancora molto sentito il fenomeno del razzismo, che in Perù si presenta come «disprezzo per l'elemento indigeno e fascino per quello occidentale»¹⁶. L'idea di 'purezza del sangue' è un'eredità dei tempi coloniali¹⁷. Dopo che molti intellettuali dell'oligarchia limegna avevano assimilato le idee pseudo-biologiche e bio-politiche degli intellettuali francesi ottocenteschi come Joseph-Arthur de Gobineau e Gustave Le Bon, il discorso razziale era diventato uno strumento politico nelle mani dell'aristocrazia peruviana per mantenere la classe di discendenza europea, in minoranza, al vertice della gerarchia sociale¹⁸. Tuttavia, nella seconda metà del secolo i discorsi pseudo-scientifici perdono credito, ed emergono movimenti politici socialisti. Grazie all'ultimo governo militare, quello del generale Velasco, la società peruviana vedrà modificata la composizione della sua classe dirigente, non più accessibile unicamente all'oligarchia tradizionale latifondista di origini spagnole¹⁹. Così i discorsi pubblici, nella letteratura e nei mezzi di comunicazione di massa, non si riferiranno più esplicitamente ai tratti fisici, e il razzismo verrà ufficialmente abolito. Ma permarrà sempre nella nazione un «razzismo pratico», che agirà nella società limitando l'ascesa sociale delle classi indigene. Si tratta di una discriminazione velata e sotterranea, non più basata sul fenotipo, ma su altri fattori culturali (il livello socioeconomico, di istruzione, la padronanza del linguaggio, l'opposizione urbano-rurale)²⁰.

Inoltre, dopo il *boom* demografico degli anni Quaranta, con l'industrializzazione e la modernizzazione delle città costiere, aumentò vertiginosamente un altro fenomeno sociale: le migra-

1993; Callirgos 1993; Manrique 1999. In inglese, è disponibile un capitolo sul Perù in van Dijk 2005.

¹⁶ Santos 2002, p. 136.

¹⁷ Cfr. Helmer 2013, pp. 71-78.

¹⁸ Sulle teorie di Gobineau e Le Bon vd. *infra*, nota 55. Sull'influenza di tali teorie sugli intellettuali della classe dirigente peruviana del primo Novecento, vd. Obregón Hilario 2019.

¹⁹ Vd. Contreras-Cueto 2013, p. 350.

²⁰ Cfr. Santos 2002; van Dijk 2005.

zioni interne²¹. Queste furono favorite dallo sviluppo delle vie di comunicazione promosse dai governi nazionalisti e dalla situazione di arretratezza economica nelle campagne, ancora legate a un sistema latifondista tradizionale decentralizzante²². Buona parte della popolazione contadina scelse di emigrare nelle città alla ricerca di maggior benessere economico e più diritti politici²³. Il picco più alto di queste migrazioni si ebbe nel decennio tra il 1961 e il 1971²⁴. Nel 1980 la popolazione del Perù era cresciuta e si era molto urbanizzata. Se nel 1940 il 28% dei peruviani viveva in città, all'inizio degli anni Ottanta questi costituivano il 57%. Lima era già una metropoli con oltre quattro milioni di abitanti²⁵.

L'ultimo governo militare aveva messo in atto un importante programma di riforme economiche che prevedeva la statalizzazione delle industrie e delle aziende agricole²⁶. Questo modello economico di stampo socialista, tuttavia, non si sostenne dopo la caduta del regime²⁷. I governi civili che si avvicendarono successivamente tentarono di liberalizzare sempre di più l'economia peruviana, ma il Paese agli inizi degli anni Ottanta si ritrovò in una delle peggiori crisi economiche del secolo, con un'inflazione altissima²⁸.

²¹ Sul legame tra aumento demografico, modernizzazione delle città e migrazioni interne cfr. Contreras-Cueto 2013, pp. 314-316. Un approfondimento sulle migrazioni, con statistiche relative alla situazione a livello nazionale, si trova in Maguiña Salinas 2016.

²² Il cosiddetto *gamonalismo*. Hildebrandt 1994, p. 217, definisce il *gamonal* come un «capo del popolo», «uomo influente per la sua ricchezza». [...] In Perù [il termine] spinse la connotazione negativa all'estremo, fino ad intendersi come «proprietario terriero che sfrutta l'indigeno». Il *gamonalismo* fu realmente una forma moderna di feudalesimo fino alla promulgazione della legge sulla riforma agraria (24 giugno 1969)». Traduzione mia.

²³ Cfr. Díaz 1998; Maguiña Salinas 2016.

²⁴ Cfr. Maguiña Salinas 2016.

²⁵ Vd. Contreras-Cueto 2013, p. 365.

²⁶ Per un approfondimento sulla riforma agraria del governo militare di Velasco vd. Matos Mar-Mejía 1980.

²⁷ Vd. Pease 1998, p. 232.

²⁸ Vd. Matos Mar 1984.

Dal 1980 al 2000, inoltre, il Perù visse il conflitto più lungo, violento e dispendioso economicamente della sua storia²⁹. Le campagne soffrirono una grave crisi e le comunità contadine, prive di figure di riferimento, si affidavano a intellettuali e universitari di ideologie socialiste, spesso figli delle classi latifondiste impoverite. Intorno a uno di questi, di nome Abimael Guzmán Reynoso, professore di filosofia di Arequipa, nacque Sendero Luminoso, un gruppo terrorista evolutosi da alcune scissioni maoiste del Partido Comunista³⁰. I senderisti riuscirono a costruire effettive basi di appoggio all'interno della popolazione contadina, e arrivarono a portare la violenza anche nella capitale.

Nel 1990 fu eletto presidente Alberto Fujimori, un ingegnere agronomo di origini giapponesi, che diede il via a un nuovo modello di sviluppo economico che reintrodusse il Paese nel mercato mondiale e risolse la crisi lasciata dal presidente García (1985-1990)³¹. Tuttavia, per risolvere i conflitti sociali prese misure drastiche e radicali, talvolta operando fuori dai margini della legalità. Nel 1992, adducendo come motivo la grave crisi e l'*impasse* tra esecutivo e legislativo, Fujimori annunciò un colpo di Stato interno, sciogliendo il parlamento e il potere giudiziario per redigere una nuova costituzione. Egli in effetti riuscì a porre fine a Sendero Luminoso, ma il suo governo passò alla cronaca e alla storia come il decennio dell'autoritarismo e della violenza politica, per il problema dei *desaparecidos* e le violazioni dei diritti umani durante la lotta al terrorismo, violazioni denunciate da alcuni organismi sorti dopo il 2000, come la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)³².

²⁹ Cfr. Contreras-Cueto 2013, pp. 366-383.

³⁰ Sulla nascita e gli sviluppi di Sendero Luminoso cfr. De Soto 1986; De Gregori 1990; Portocarrero 2012. In italiano, il lettore può trovare a disposizione Ceccoli 2001; Cardillo 2016-2017.

³¹ Sul neoliberalismo di Fujimori in Perù vd. Gonzales de Olarte 1998.

³² Sull'autoritarismo del regime nell'ultimo decennio del secolo cfr. Cotler 1993. Il resoconto della CVR è disponibile in CVR 2008.

3. Mito e tragedia greca in Perù nel Novecento

Il Perù nel secondo Novecento, quindi, vide la sua storia fortemente segnata dai movimenti nazionalisti nella politica e nei programmi di riforma culturale. In questa ricerca di identità nazionale e culturale il dramma classico greco si fece strada andando a sposare le tematiche sociali e politiche del contesto peruviano. Le gerarchie sociali e il razzismo, la crescita demografica e le migrazioni interne, il terrorismo e le contromisure di regimi presidenziali dittatoriali: questi sono alcuni dei temi per cui il teatro greco si è ripolitizzato nelle opere dei drammaturghi peruviani.

Le forme della ripresa del classico sono state diverse, e in stretta connessione con l'uso sociale che è stato fatto del teatro. Furono fatte molte traduzioni che avevano come scopo lo studio dei testi greci, e oltre a queste furono scritti adattamenti che in alcuni casi mantennero il genere tragico, in altri ne conservarono solo qualche elemento, trasponendolo però nel genere della commedia satirica, o in altri generi ancora, come il romanzo. Anche le ambientazioni hanno talvolta mantenuto lo scenario greco, ma più spesso questo è stato stravolto privilegiando quello locale, americano.

Si può dire che i tre scrittori peruviani più rinomati nel mondo sono l'Inca Garcilaso de la Vega, il poeta César Vallejo e il premio Nobel Mario Vargas Llosa. Tutti e tre hanno mostrato una certa influenza dei classici nella loro opera. Il primo fu uno storico meticcio esiliato in Spagna nella seconda metà del Cinquecento. Nella sua *Storia generale del Perù* (1617), dove narra la conquista spagnola dell'impero degli Inca, Garcilaso stabilisce un parallelo storico e letterario con la cultura classica in varie occasioni³³.

³³ Si veda, ad esempio, de la Vega 2001, pp. 124-126, dove lo storico traccia un parallelismo tra i tre *conquistadores* che si divisero i compiti della conquista e il triumvirato di Ottaviano, Antonio e Lepido; oppure il prologo dell'opera (vd. *ivi*, p. 115), che richiama i poemi epici antichi: «L'antichità consacrava le armi e le lettere alla sua dea Pallade, alla quale pensava che fossero dovute; io, con sommo culto e venerazione consacro le armi spagnole e le mie miserabili lettere alla Vergine delle Vergini, Bellona della chiesa militante,

Medea, Ifigenia, Antígona

Gli altri due autori sono contemporanei. Vallejo scrive nella prima metà del Novecento, ed è noto principalmente per la sua produzione poetica, ma anche per alcuni drammi. Uno di questi è *La piedra cansada* (1937), ambientata nel tempo dell'Impero inca. Alcuni elementi della trama si ispirano alla vicenda di Edipo³⁴. Alla seconda metà del secolo, invece, appartiene Vargas Llosa, celebre per i suoi romanzi, che ritraggono spesso la società di Lima. Tra le sue opere si trovano un adattamento romanzato del mito di Ippolito (*Elogio de la madrastra*, 1988) e, più recentemente, un adattamento teatrale dell'*Odissea*, intitolato *Odiseo y Penélope* (2006)³⁵. Quest'ultimo fu rappresentato per la prima volta nel teatro romano di Merida, in Spagna, con l'autore stesso nella parte del protagonista Odisseo, il quale, dialogando con Penelope, narra le vicende del suo ritorno.

Scrisse adattamenti di tragedie greche anche l'autore norvegese-peruviano Jorge E. Eielson. Nel periodo giovanile, ancor prima di trasferirsi in Europa, Eielson visse una sorta di 'infatuazione' per la cultura europea antica, e in particolare per il paganesimo greco e latino³⁶. Al 1945, infatti, risalgono *Antígona*, un «poema in prosa» in cui predomina il tema della morte³⁷, e *Ájax en el infierno*, «una favoletta che gioca spensieratamente con il mito, spogliandolo di ogni aura tragica, smitizzandolo nella breve estensione di una prosa che rinuncia alle dosi liriche del precedente per acquisire una maggiore articolazione narrativa, tutta avvolta nella dimensione onirica e paradossale di un lieve sogno»³⁸.

Meno conosciuti fuori dal continente americano, ma spesso molto importanti per la storia letteraria peruviana e per lo svi-

Minerva della trionfante, poiché credulo di esserle debitore per molte ragioni». Per un approfondimento sui classici greci e latini nell'opera dell'«Inca» cfr. Hampe Martinez 1994; Valdivieso 2018.

³⁴ Su *La piedra cansada* cfr. Mulligan 2018.

³⁵ Per un confronto tra l'adattamento di Vargas Llosa e l'originale greco si veda Geeraerts 2008-2009.

³⁶ Nuzzo 2017, p. 154.

³⁷ Ivi, pp. 155-158.

³⁸ Ivi, p. 169.

luppo della sua cultura, altri autori hanno scritto adattamenti ispirandosi ai miti e alle tragedie greche dopo gli anni Cinquanta. Si propone qui una breve rassegna cronologica di alcune delle opere di questo periodo:

a) Juan Ríos Rey scrisse tre drammi tragici di argomento greco: *La Selva* (1950) basato sul mito di Medea, *El Mar* (1954) basato sull'*Oresteia* di Eschilo, ed *El Fuego*, basato sul *Prometeo incatenato* eschileo;

b) Sarina Helfgott, nel periodo degli scandali e delle guerriglie che portarono al *golpe* di Velasco, scrisse il dramma *Antígona* (1964), rimasto inedito;

c) Sebastián Salazar Bondy scrisse una commedia musicale satirica che trasse qualche ispirazione euripidea: *Ifigenia en el mercado* (1965);

d) Alonso Alegría scrisse un dramma ispirato al mito di Icaro, *El cruce sobre el Niágara* (1969), che vinse il premio teatrale panamericano Casa de las Américas (Cuba);

e) Mario Vargas Llosa si ispirò al mito di Ippolito nel suo romanzo *Elogio de la madrastra* (1988);

f) il collettivo Yuyachkani, in collaborazione col poeta giapponese-peruviano José Watanabe, creò *Antígona*, scritto a partire dal 1999 e rappresentato per la prima volta nel 2000. Si tratta di un monologo teatrale e versione poetica del testo di Sofocle, concepito per denunciare la violenza politica degli ultimi due decenni del secolo.

Nelle opere peruviane, come nel resto dell'America Latina, la ripresa del dramma greco è stata legata all'uso sociale e politico del teatro³⁹. Antigone ha rappresentato molte delle storie e dei problemi dei regimi dittatoriali e delle vittime di persecuzioni politiche (*desaparecidos*); Medea ha incarnato la denuncia della situazione della donna latino-americana contemporanea, angosciante per questioni di razza o di condizione economica. L'azione dei drammi spesso è stata ambientata nelle epoche passate della sto-

³⁹ Le tendenze generali della ricezione della tragedia greca nell'America Latina si trovano riassunte in Hualde Pascual 2012, pp. 213-215.

ria latino-americana, durante la conquista o ai primi tempi delle colonie, in cui prevale l'ostilità tra europei e popoli indigeni. Si trova frequentemente l'inserimento di elementi autoctoni e folclorici, per esempio nelle musiche. Inoltre, si tende alla rottura della solennità classica e alla mescolanza del dramma con elementi satirici.

Ma quali sono le modalità di ricezione specifiche nella produzione drammatica del Perù nel secondo Novecento? E in che modo le tragedie greche hanno veicolato la comunicazione di idee politiche e sociali nella nazione? Per rispondere a queste domande, sarà opportuno esaminare tre opere prese 'a campione': *La Selva* di Juan Ríos, *Ifigenia en el mercado* di Sebastián Salazar Bondy, e *Antígona* del collettivo Yuyachkani e José Watanabe.

4. *Medea e le divisioni etniche ne La Selva di Juan Ríos Rey*

Nel 1950 – l'anno successivo alla pubblicazione, in Italia, della *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro – in Perù il poeta e drammaturgo Juan Ríos Rey (1914-1991) compone *Medea*, messo in scena l'anno seguente, e poi ripubblicato nel 1960 sotto il titolo di *La Selva*⁴⁰. Si tratta di un dramma in tre atti che riprende il mito di Medea e di Giasone, ambientato in Sud America nel Cinquecento, all'epoca della conquista spagnola.

Quella di Medea è una figura complessa, che nasce dall'opposizione e commistione di una serie di elementi antinomici. In lei si intersecano civilizzazione e barbarie, donna e uomo, magia e saggezza, bene e male. Attraverso la combinazione delle sue varianti, quindi, gli autori antichi e moderni hanno potuto selezionare determinati elementi del mito e mostrarne le funzioni, inserendosi in un rapporto dialogico tra loro. Medea si può definire, in senso diacronico, grazie a questo dialogo tra interpretazioni diverse.

⁴⁰ Ríos Rey 1961, pp. 379-524. Per un approfondimento sul teatro di Juan Ríos Rey si veda Morris 1974.

Duarte Mimoso-Ruiz si serve della terminologia di Northrop Frye per dividere la struttura del mito in cinque «sequenze-chiave», che si identificano con le località geografiche in cui sono ambientate: la Colchide, Iolco, Corinto, Atene, e di nuovo la Colchide⁴¹. Negli adattamenti del mito, gli autori operano due processi complementari: prima una dissoluzione e uno spostamento degli elementi mitici, e in seguito una nuova sintesi di questi⁴².

Ora, la scelta di tali elementi da parte dei diversi interpreti spesso è stata dettata dalle condizioni sociali o culturali in cui essi vivevano. Si possono rintracciare – senza una pretesa di schematicità totalizzante, impossibile per il personaggio – due filoni seguiti e alternatisi negli adattamenti antichi e moderni del mito. Se nell'antichità prevalse l'idea di una Medea maga vendicatrice (immagine presente già in Euripide, ma impressa più marcatamente nell'immaginario letterario dalla *Medea* di Seneca), nell'epoca moderna, a partire dall'Ottocento, Medea è stata spesso rappresentata come una vittima delle condizioni socio-culturali in cui è immersa, più che come portatrice di vendetta⁴³.

La *Medea* di Franz Grillparzer – scritta tra 1818 e 1820, e rappresentata per la prima volta nel 1821 – aprì la strada ad altri due filoni interpretativi all'interno della tendenza moderna. Alcuni autori hanno enfatizzato il lato di Medea moglie abbandonata (come nel caso della *Medea* di Ernest Legouvé), mentre altri l'hanno rappresentata come un'*outsider*, un'esclusa. A questo secondo filone appartengono gli adattamenti che mettono al centro l'alterità del personaggio, nella sua espressione particolare di alterità etnica e razziale⁴⁴. Questa linea ha avuto particolare fortuna nel Novecento, negli anni dell'ascesa del Nazismo (si pensi, per esempio, alla *Medea* di Hans Henry Jahnn del 1926) e del post-colonialismo (come in *Asie* di Henri-René Lenormand, del 1931).

⁴¹ Vd. Mimoso-Ruiz 1982, pp. 9-28.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 17-28; Lauriola 2015, pp. 388-396. Sulle diverse interpretazioni di Medea si confronti anche Dihle 1976, purtroppo a me inaccessibile.

⁴⁴ Cfr. Ciani 2003, pp. 7-22; Lauriola 2015, pp. 388-396.

Medea, Ifigenia, Antígona

Il tema dell'emarginazione razziale attecchisce facilmente sul suolo americano. Medea si trasferisce nell'America Latina e si presenta in un contesto che enfatizza l'attualità americana, tralasciando l'abbigliamento e la menzione delle località greche⁴⁵. Se l'emarginazione razziale negli adattamenti europei si presenta come discriminazione dello straniero (la donna scura di pelle di Jahnn in Germania, quella asiatica di Lenormand in Francia), nelle Americhe si sente la condizione dell'emarginato socialmente *all'interno* della sua stessa nazione⁴⁶. In questo contesto, è logico che Medea non cerchi più solo vendetta, ma anche il recupero della propria identità etnica e culturale⁴⁷.

L'opera di Ríos deriva la sua trama dalle prime tre sequenze del mito, secondo la divisione di Mimoso-Ruiz. Da un punto di vista formale, *La Selva* è strutturata in tre atti, di cui l'ultimo diviso in due quadri. La trama non è lineare, ma divisa in due livelli temporali di azione attraverso frequenti analessi narrative. A questa modalità si accompagna un espediente che riguarda la messa in scena: lo spazio della rappresentazione è diviso in due; l'azione principale si svolge a sinistra, nella casa dei protagonisti, mentre le azioni secondarie evocate dalla narrazione di uno dei personaggi si svolgono a destra, e il passaggio da un tempo all'altro avviene tramite una serie di cambi di luce ed effetti sonori⁴⁸. Da un punto di vista metrico, i dialoghi e i racconti si dividono tra un lungo verso di tono epico, simile al *blank verse* dell'epica inglese, e altri metri lirici più brevi.

Per quanto riguarda i contenuti, la trama è ambientata in una città portuale ispano-americana nel 1526. In una casa vivono una principessa indigena sposata con un capitano spagnolo, i loro due figli, la nutrice, e uno spagnolo delirante chiamato «il sognato-

⁴⁵ Sulla fortuna di Medea nell'America Latina si veda Miranda Cancela 2005.

⁴⁶ L'esempio più famoso è quello dell'adattamento del cubano José Triana, *Medea en el espejo* (1960), in cui Medea rappresenta la popolazione afro-americana del Paese. Vd. Lauriola 2015, pp. 396-397.

⁴⁷ Cfr. Miranda Cancela 2005, p. 86.

⁴⁸ Indicazioni fornite dall'autore nella nota didascalica in apertura dell'opera, vd. Ríos Rey 1961, p. 381.

re». I figli vengono discriminati e maltrattati dagli altri bambini in città, e in casa la principessa si affligge per il marito, che sposerà un'altra donna: una spagnola, figlia del governatore. Il matrimonio gli è stato imposto come condizione per rimanere salvo in città, scampando dall'omicidio di un alto ufficiale della marina spagnola, perpetrato su consiglio della principessa. Lei era scappata con il capitano, tradendo suo fratello, suo padre e il suo popolo in preda all'impulso amoroso, ma ora l'unica soluzione per il capitano e i suoi figli sembra essere il nuovo matrimonio, e l'esilio della principessa a cui sarebbe stata addossata ogni colpa.

Come il suo corrispettivo euripideo, il capitano/Giasone subisce una degradazione eroica che lo porta a scegliere di ripudiare Medea a causa della sua ambizione sociale⁴⁹. Tuttavia, nel personaggio peruviano è meno accentuata l'infedeltà nei confronti dell'amata, che gli viene imposta contro la sua volontà e non senza resistenza.

È proprio l'infedeltà di Giasone il tratto caratteristico (e forse originale) della *Medea* di Euripide⁵⁰. Sarà quella che spingerà Medea a compiere la sua vendetta, poiché tocca l'aspetto che più le è proprio: *eros*, l'impulso d'amore che l'ha sempre tenuta vicina a Giasone. L'amore della principessa/Medea è il motore dell'azione. *Eros* e crimini in Medea sono strettamente legati, come nota Bruno Gentili:

Dal confronto con le versioni antecedenti del mito [...] emerge il punto nodale della rielaborazione euripidea ovvero la nuova immagine di una Medea che uccide consapevolmente i figli per vendicare l'oltraggio subito dal marito; [...] ma in Euripide la vendetta ha implicazioni etiche ed una lucida logica più complesse di quelle che la critica finora ha individuato. L'amore di Medea, sin dal primo insorgere, si configura in una dimensione

⁴⁹ Sul Giasone 'borghesizzato' di Euripide cfr. Page 1990, p. XVI; Mimoso-Ruiz 1982, pp. 202-203; Ieranò 2000, pp. 179-180.

⁵⁰ Sui tratti originali della versione euripidea del mito si veda l'introduzione di D. Page, nella sua edizione della tragedia. Vd. Page 1990, pp. VII-XXXVI.

Medea, Ifigenia, Antígona

insolita e abnorme con le sue manifestazioni di follie e di rovina⁵¹.

Quindi è *eros* che porterà Medea al suo gesto finale, la perfetta vendetta contro il marito infedele. L'infanticidio è il tratto che ha più segnato il personaggio nella letteratura successiva ad Euripide. Sarà proprio quello il fatto che porrà maggiori interrogativi e difficoltà alle generazioni successive di interpreti del mito. Lo ricorda Rosanna Lauriola: «Emphasizing that act as a defining mark of the original Medea means to keep posing the same question that, directly or not, all re-elaborations have to face: “How can a mother kill her children?”»⁵².

Tuttavia, l'infedeltà di Giasone passa in secondo piano nell'adattamento di Ríos. La principessa/Medea, qui, rappresenta l'«altro», l'*outsider*. Di lei viene messo in risalto il suo essere barbara, straniera e di razza diversa. Al motivo razziale vengono ricondotti gli altri attributi tipici del personaggio mitico: la condizione ambigua del suo rapporto con Giasone (moglie o concubina?), il suo contatto con la magia, e la sua esclusione. Di conseguenza, anche l'amore della principessa è un amore barbaro e selvaggio, e diventa un discrimine della divisione razziale del mondo in cui lei si trova. Anche la vendetta, quindi, non sarà solo quella di Medea per il suo amore tradito, ma quella del suo popolo, conquistato e discriminato, come lei stessa afferma verso la fine del dramma: «¡He vengado a mi padre y a mi hermano! / ¡He vengado a mis dioses y a mi pueblo!»⁵³.

Così, Ríos si serve di uno degli elementi del mito, enfatizzandolo, per comunicare un tema sociale e politico: le divisioni etniche nel Perù del suo tempo, e la loro origine coloniale. Il tema della divisione tra conquistatori e conquistati attraversa tutta l'opera, permeando di sé tutti gli altri motivi, come quello reli-

⁵¹ Gentili 2000, p. 32.

⁵² Lauriola 2015, p. 390.

⁵³ Ríos Rey 1961, p. 519.

gioso (il cristianesimo dei *conquistadores* si contrappone alla religione del popolo della principessa).

Gli Spagnoli sono presentati come stranieri e invasori, ma prima di tutto come 'bianchi'. La conquista, infatti, è accompagnata dal razzismo. Come ricorda Mimoso-Ruiz⁵⁴, se nell'antichità si sentiva il problema dello straniero e della diversità etnica di costumi e credenze (questi due sono i sensi della contrapposizione tra greco e barbaro nella *Medea* di Euripide), a partire dal Cinquecento prende piede l'idea di un' 'umanità inferiore', vicina allo stato animale. La differenza tra i popoli non è più solo di tipo culturale, ma diviene questione di natura. Tra XVIII e XIX secolo si fa avanti l'idea della diversità biologica delle razze e della superiorità della razza bianca, e quindi il razzismo diventa giustificazione di comportamenti imperialisti⁵⁵.

Il Perù nel Novecento, nonostante il Paese sia ormai libero dalla dominazione spagnola, è ancora governato da una classe dirigente perlopiù discendente di quei dominatori, che si tiene ben distinta dalla popolazione indigena, gli 'indios', ancora socialmente ed economicamente sottoposti⁵⁶. Ríos si pone quindi il problema dell'impossibilità di raggiungere una mescolanza razziale in un Paese ormai politicamente unitario, dove l'idea non è mai stata propugnata come modello di identità collettivo.

Un espediente particolare per la veicolazione del messaggio socio-politico è la caratterizzazione dei figli meticci della principessa e il capitano, quasi simboli delle generazioni future⁵⁷. I due infatti sono sempre in conflitto e le loro posizioni non si unisco-

⁵⁴ Mimoso-Ruiz 1982, pp. 143-171.

⁵⁵ Le teorie sulla disuguaglianza delle razze umane di Gobineau si trovano, in italiano, in Gobineau 1997. Gustave Le Bon, nei suoi scritti *Psicologia delle folle* (1895) e *Leggi psicologiche della evoluzione dei popoli* (1894), propose una classificazione psicologica delle razze che poneva ai vertici della gerarchia i popoli indoeuropei, con una pretesa di superiorità anche politica (in italiano vd. Le Bon 1927; Le Bon 1981). Per uno studio su Gobineau e le origini del razzismo vd. Castradori 1991.

⁵⁶ Cfr. Santos 2002; Obregón Hilario 2019.

⁵⁷ Vd. Hopkins Rodríguez 2014.

no mai. Uno difende la madre, essendole anche più simile nei tratti fisionomici, mentre l'altro si schiera dalla parte del padre spagnolo e disprezza il popolo della madre (una situazione simile a quella presente nell'opera di Jahnn). I bambini non assumono mai una prospettiva di mescolanza razziale. Proiettandosi nel futuro storico della nazione, questo conflitto si pone come «spiegazione delle origini della problematica razziale nel Perù contemporaneo»⁵⁸.

Di conseguenza, in ultima analisi, per Ríos – così come per Jahnn e per Lenormand – l'infanticidio è l'azione estrema compiuta da una Medea che attraverso la vendetta ha ormai riaffermato la sua identità etnica e razziale, e quindi compie l'ultimo gesto non contro Giasone, ma contro il popolo oppressore, e per salvare i figli da una morte più violenta nelle mani degli spagnoli, o per evitare che entrino in loro possesso come schiavi. Come dice ancora Lauriola, «the oxymoric combination of material care with the act of murdering one's own children [...] ends up being a common motif in several modern remakes of the Medea's tragedy»⁵⁹.

5. Ifigenia in una piazza di Lima: l'opera di Sebastián Salazar Bondy

Se Ríos scrive principalmente drammi tragici, improntati sul mito e la storia, il teatro di Sebastián Salazar Bondy (1924-1965) si rivela molto più complesso ed eclettico nei suoi modelli. In lui convivono due personalità drammaturgiche: una facciata allegra, giocosa, e un'altra riflessiva, preoccupata e malinconica. Teatro come gioco, e teatro come testimonianza dei suoi tempi⁶⁰.

La sua carriera drammaturgica si divide in fasi. In un primo periodo, la sua produzione è caratterizzata da temi universali, da

⁵⁸ Ivi, p. 236: «Explicación de los orígenes de la problemática racial en el Perú contemporáneo».

⁵⁹ Lauriola 2015, p. 398.

⁶⁰ Sulla personalità e l'opera di Sebastián Salazar Bondy si vedano principalmente Susti 2018; Oviedo 1967. In inglese è disponibile Morris 1970.

una poetica con tratti simbolisti, da una comicità «grottesca», e da una critica sociale generica ed amara. Dopo un lungo soggiorno a Buenos Aires, al ritorno in Perù il suo teatro si fa più politico, legato alla realtà attuale del Paese, e, da un punto di vista stilistico, depurato della volontà estetizzante e simbolista a favore di drammi più realisti⁶¹. Salazar Bondy rende esplicita la necessità che il suo teatro parli alla nazione, della nazione. Questa posizione emerge dal ciclo di articoli teorici sul teatro che egli scrive per il giornale «La Prensa» nel 1952⁶², e dalle sue affermazioni in un *reportage* comparso in Perù nel novembre del 1955:

Tuve una posición esteticista a base de rezagos dadás, surrealistas, es decir de las llamadas corrientes de vanguardia. Eso enseña que lo único que importa es crear una obra de arte, es decir, algo bello. Posteriormente – es posible que a partir de mis lecturas de los realistas norteamericanos – llegué a la conclusión de que una obra de arte tiene validez en cuanto es reflejo de un momento histórico de la vida del hombre y, precisamente, de la condición de estar limitada a una realidad proviene su belleza⁶³.

Più tardi l'autore risiederà a Parigi, avendo ricevuto una borsa di studio per il Conservatoire National d'Art Dramatique. Qui assimilerà l'elemento popolare del *vaudeville* e del teatro di *boulevard*, ed entrerà in contatto con il teatro epico di Bertolt Brecht, da cui sarà fortemente influenzato. Al ritorno a Lima, il suo teatro sarà di nuovo cambiato, dal momento che prenderà a scrivere principalmente commedie satiriche con lo stile e il gusto del *costumbrismo* spagnolo⁶⁴, con una comicità più leggera, pur non abbandonando mai i temi di critica sociale.

All'ultima fase della sua vita appartiene l'opera *Ifigenia en el mercado*, scritta tra il 1963 e il 1965, e rappresentata postuma al

⁶¹ Cfr. Vargas Llosa 1967; Oviedo 1967; Morris 1970.

⁶² Salazar Bondy 1952.

⁶³ Vargas Llosa 1967, p. 22.

⁶⁴ Il *costumbrismo* è un genere spagnolo del XIX secolo, caratterizzato dalla rappresentazione di situazioni ispirate ai costumi popolari. Per una definizione più estesa, vd. Rossini 1986, pp. 872-873.

Teatro Segura di Lima nel 1966. Si tratta di una farsa musicale divisa in quattro quadri di natura episodica, con dialoghi intervallati da canzoni⁶⁵. L'opera si presenta come un dipinto realista di vari tipi della città di Lima. I dialoghi riflettono la parlata della capitale, e le canzoni descrivono lavori, abitudini e circostanze dei limegni. La critica ha messo in risalto il clima umano della *pièce*⁶⁶, quello dei margini della città, un 'sottomondo' «dove la speranza honesta y el delito confusamente conviven»⁶⁷. Ogni elemento – dall'ambientazione al linguaggio, dai personaggi alle canzoni – contribuisce a creare il quadro di uno spaccato di vita quotidiana nella capitale degli anni Cinquanta.

La trama è ambientata in una piazza del mercato tipica di Lima, dove i protagonisti svolgono attività diverse. Ifigenia è una giovane ragazza che arriva un giorno dalla provincia di Ferreñafe, dove la madre ora convive con un nuovo marito violento. La fanciulla viene mandata quindi dalla zia Rogelia. Il suo arrivo dovrebbe essere annunciato da un telegramma che, però, arriverà troppo tardi. Appena arrivata, Ifigenia ha un atteggiamento *naif*, ed è curiosa ma intimorita dal nuovo ambiente, la città cosmopolita della metà del Novecento, in crescita dopo il *boom* demografico e per le migrazioni interne. Ben presto la protagonista riceverà molti elogi, corteggiamenti e proposte di matrimonio (una delle quali attraverso una lettera anonima e misteriosa). Alla fine, però, le proposte degli uomini si riveleranno tutte menzognere. Ifigenia si rende conto delle intenzioni perniciose degli abitanti della capitale, mossi solo dal tornaconto personale. Così, deluse le sue aspettative, la ragazza decide di tornare in provincia. Se Lima rappresentava la libertà nel suo ideale fanciullesco, ora la città inurbata e caotica rappresenta la perdita della libertà⁶⁸.

La commedia si presenta come una nuova modalità nel genere del *costumbrismo* per l'inserimento delle canzoni. Queste hanno

⁶⁵ Vd. Morris 1970, p. 68.

⁶⁶ Cfr. Oviedo 1967; Caballero 1975.

⁶⁷ Oviedo 1967, p. 32.

⁶⁸ Così Caballero 1975, p. 53.

un duplice scopo: il cambio di ritmo dal rapido svolgersi degli eventi drammatici, e l'enfasi sugli interessi tematici dell'opera. Questo è un espediente di marcata influenza brechtiana, e risponde al bisogno sentito da Salazar di ridare vita al teatro peruviano come forma popolare di intrattenimento⁶⁹. Ernesto Ráez Mendiola, attore e regista che lavorò a contatto con Salazar Bondy, suggerisce l'affinità tra *Ifigenia en el mercado* e un'opera cilena, *La pérgola de las flores*, scritta nel 1960⁷⁰. Con questa, *Ifigenia* condivide l'ambientazione (la piazza del mercato), il genere (commedia musicale costumbrista) e alcune caratteristiche del personaggio protagonista.

Salazar Bondy, inoltre, a Parigi aveva conosciuto l'opera drammatica e teorica di Brecht, che in quegli anni era molto rappresentata e discussa nella scena teatrale della capitale francese, soprattutto a partire dalla rappresentazione di *Madre Courage* nel 1954⁷¹. L'inserimento di pezzi musicali in *Ifigenia en el mercado*, infatti, corrisponde a uno di quei mezzi consigliati da Brecht per l'ottenimento dell'effetto di straniamento del pubblico, che favorisca la riflessione sulla rappresentazione e sui suoi significati sociali e politici⁷². Oltre a tali influenze teoriche, però, il critico peruviano Juan Caballero ha individuato anche un modello diretto brechtiano per l'opera di Salazar Bondy: *l'Opera da tre soldi* (1928)⁷³.

⁶⁹ Cfr. Morris 1970, p. 68.

⁷⁰ Ernesto Ráez Mendiola, *Sebastián Salazar Bondy y el teatro: diálogo íntimo con la Patria*, articolo inedito scritto negli anni Ottanta a Lima in occasione di un ciclo di conferenze dedicato a vari intellettuali peruviani, organizzato dall'Instituto Nacional de Cultura.

⁷¹ Sulla fortuna di Brecht in Francia cfr. Molinari 2007, p. 173; Barthes 2014. Salazar Bondy, tornato in Perù nel 1961, scrisse un ciclo di articoli per il giornale storico limegno «El Comercio», in cui illustrava le teorie del dramaturgo tedesco e la necessità delle sue opere nel panorama teatrale peruviano. Vd. Salazar Bondy 1961a.

⁷² Sullo straniamento e sull'impegno politico del teatro brechtiano rimando a Castri 1973; Molinari 2007; Barthes 2014.

⁷³ Caballero 1975, p. 54.

Benché i modelli più immediati siano quelli suddetti del *costumbrismo* e di Brecht, non si può ignorare l'analogia tra il titolo di *Ifigenia en el mercado* e quelli di due tragedie di Euripide: *Ifigenia in Aulide* (405 a.C.) ed *Ifigenia in Tauride* (forse del 414 a.C.). Non sappiamo se Salazar Bondy abbia avuto l'occasione di vedere qualche adattamento europeo delle opere euripidee durante il suo soggiorno parigino⁷⁴, ma egli conosceva i classici ed era ben informato sulla scena teatrale europea e nordamericana. Inoltre, come vedremo più avanti, la sua opera presenta alcuni punti di contatto con alcuni rifacimenti latino-americani delle 'Ifigenie' di Euripide.

Innanzitutto bisogna considerare il rapporto che Salazar Bondy ha con il mito, che si rende esplicito in alcuni suoi scritti di teoria teatrale. Per il suo proposito di riforma del teatro nazionale peruviano, alla ricerca di un teatro realista, popolare e nazionale, nel 1952 egli scriveva di come gli autori cerchino la ricreazione dei miti greci attraverso personaggi e situazioni americane. Tuttavia, egli esprime qualche perplessità su questo procedimento:

El propósito es excelente, pero me parece que si bien todo gran arte es el crisol de los mitos de un pueblo y que el fin de todo artista, grande o pequeño, es el de cuajarlos en su obra, dudo de que los mitos de nuestro pueblo sean los mismos que los del hombre griego. Pienso, más bien, que el hombre americano, tan problemático como es, situado en una encrucijada espiritual tan crítica, tiene en germen sus propios mitos, sus titanes y sus semidioses [...] ⁷⁵.

Nove anni dopo farà propria la critica brechtiana secondo cui il pubblico dei teatri borghesi era abituato a vedere in scena una realtà immutabile, mentre avrebbe dovuto essere spinto a mettere

⁷⁴ Tra gli adattamenti più famosi si contano quelli di Racine (*Iphigénie*, 1674), le versioni per opera come quella di Christoph W. Gluck (*Iphigénie en Aulide* del 1774 e *Iphigénie en Tauride* del 1778-1779), e le opere in danza di coreografe come Isadora Duncan (*Iphigenia*, 1905) e Pina Bausch (*Iphigenie auf Tauris*, 1974). Cfr. Barone 2014, pp. 7-44; Gamel 2015, pp. 15-40; Mills 2015, p. 279.

⁷⁵ Salazar Bondy 1952, p. 6.

in discussione quella realtà⁷⁶. A tal proposito Salazar Bondy cita il *Kleines Organon für das Theater* (1948) per sostenere che di fronte ai classici si fa di solito un'operazione che li rende attuali: si toglie dalle loro strutture sociali le diversità, per renderle più simili a quelle del presente. Egli però sostiene che bisogna restituire a ogni epoca il suo carattere peculiare per mostrarne la natura effimera. Il teatro borghese era abituato a vedere in scena la distruzione, il crimine, la sofferenza come realtà immutabili, e questo all'autore peruviano – come a Brecht – sembrava un «sacrificio umano», a cui bisognava rinunciare e opporsi, proponendo una nuova e positiva attività drammaturgica⁷⁷. D'altro canto, sebbene Salazar Bondy raccomandi l'attenzione per i miti e le ambientazioni autoctone, egli si cura di precisare che non bisogna fraintendere le sue parole come esortazione a tagliare i rapporti con l'Europa, ma che è saggio assimilarne la tradizione⁷⁸.

Si possono individuare vari punti di contatto tematici tra *Ifigenia en el mercado* e *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Innanzitutto il motivo dell'inganno, centrale in entrambe le opere. L'inganno si presenta nella forma specifica della falsa promessa di matrimonio. Nel mito greco il fautore di questo inganno è Agamennone, padre di Ifigenia, che deve immolare la figlia per volontà di Artemide, per permettere all'esercito di partire per Troia. Per questa ragione scriverà alla moglie Clitennestra una lettera, con cui richiamerà Ifigenia all'accampamento greco col falso pretesto di un matrimonio con Achille. Nella farsa peruviana, invece, manca il coinvolgimento della madre nell'inganno ai danni di Ifigenia, fatto importante nel dramma euripideo, per il successivo conflitto tra Agamennone e Clitennestra⁷⁹. Ifigenia arriva a Lima dalla sua regione d'origine e, una volta nella capi-

⁷⁶ Vd. Salazar Bondy 1961a; 1961b.

⁷⁷ Salazar Bondy 1961b.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Il vero padre di Ifigenia non compare nell'opera peruviana, e al posto suo si dice che un nuovo marito violento convive ora con la madre. Forse in questo si può intravedere un'eco dei risvolti della vicenda di Agamennone, Clitennestra ed Egisto nel mito greco.

tale, le vengono fatte le ingannevoli proposte di matrimonio da parte dei corteggiatori, che lavorano o si trovano nella piazza del mercato, e che rappresentano la società limegna.

Un altro elemento che pone Salazar Bondy in dialogo con Euripide è la ragione che si nasconde dietro all'inganno. I pretendenti limegni di Ifigenia non sono mossi dall'intento di seduzione, ma piuttosto dall'ambizione, poiché fanno parte del popolo arrivista e menzognero criticato da Salazar Bondy da tutta la sua carriera teatrale e politica. Anche Agamennone è «individuato come personaggio dell'ambizione e della menzogna»⁸⁰, nonostante sia, per ovvie questioni di genere letterario e di contesto storico-culturale, un'ambizione di tutt'altro livello⁸¹.

C'è poi l'aspetto nazionale-ellenico. Agamennone nel mito non agisce da solo; dietro alla sua decisione sta la moltitudine, l'*ochlos*. Agamennone deve assecondare la volontà dell'esercito che aspetta con ansia la partenza per la guerra e che per questo chiede che Ifigenia sia immolata⁸². Questa ragione – la necessità della nazione – viene adottata dal re-comandante nei suoi discorsi prima⁸³, e poi fatta propria da Ifigenia, la quale decide di sacrificarsi per una ragione superiore alla sua vita e alle sue nozze: la libertà della Grecia, e in particolare delle donne greche⁸⁴. Per questo motivo si vede nel personaggio un'evoluzione: ella arriva al campo greco come una giovane fanciulla in attesa di matrimonio, una *parthenos*, e come tale è innocente e piena di aspettative; ma verso la fine del dramma il suo carattere è diverso, più maturo e consapevole della sua importanza per la patria⁸⁵.

A Lima c'è una grande moltitudine, ingannevole e opportunistica. Anche la protagonista di *Ifigenia en el mercado* subisce una trasformazione. Come si è detto, arrivata in città con un atteggiamento

⁸⁰ Beltrametti 2002, p. 729.

⁸¹ Per una discussione sul personaggio di Agamennone e la sua ambizione nella tragedia di Euripide si veda Siegel 1981.

⁸² Euripide, *Iphigenia Aulidensis*, vv. 1345 ss.

⁸³ Ivi, vv. 1255-1275.

⁸⁴ Ivi, vv. 1368-1401.

⁸⁵ Lesky 1996, pp. 722-724.

mento *naif* e piena di illusioni, alla fine la ragazza di provincia, delusa, diventa consapevole della realtà sociale della capitale. La grande differenza tra le due sta nel fatto che, se la prima decide di andare *sua sponte* al sacrificio per la libertà della nazione greca, la seconda non ci sta. Salazar opera un rovesciamento del risvolto euripideo, per cui la sua Ifigenia non si sacrifica, non cede alle richieste della massa, ma, anzi, decide di fare ritorno nella sua provincia abbandonando la società limegna. La libertà che cercava questa Ifigenia si rivela falsa, e ancora più limitante della realtà da cui scappava.

Un'ultima considerazione da fare riguarda l'affinità tra l'opera di Salazar Bondy e le altre riprese del mito di Ifigenia nell'America Latina. Come è stato notato⁸⁶, tra le tendenze generali di queste riprese ci sono l'inserimento di elementi autoctoni – come musica e *folklore* – e la rottura della solennità classica con elementi satirici. Questi due fattori in *Ifigenia en el mercado* si spiegano principalmente, come abbiamo visto, con gli influssi brechtiani e con la vena critica ma insieme comica dell'autore. Tuttavia, in questa *Ifigenia* si trova anche la ricorrenza di un tema condiviso dagli altri due adattamenti latino-americani di questo mito: il tema del desiderio di libertà, anche per mezzo del matrimonio. Le due opere in questione sono il poema drammatico *Ifigenia Cruel* (1923) dell'illustre autore messicano Alfonso Reyes, e il romanzo *Ifigenia o diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) della venezuelana Teresa de la Parra, la quale, proprio come Salazar Bondy, presenta un ritratto critico della società della sua città: Caracas⁸⁷.

Salazar Bondy rivolge la sua critica alla classe media limegna, dotata secondo lui di un grande potenziale sociale e politico, ma bloccata dall'inerzia e dall'arrivismo⁸⁸. Così *Ifigenia en el mercado* si presenta come una commedia satirica che mette insieme l'elemento locale, il modello latino-americano, quello moderno euro-

⁸⁶ Hualde Pascual 2012, pp. 213-214.

⁸⁷ Cfr. Hualde Pascual 2012, pp. 193-195; Barone 2014, pp. 7-44.

⁸⁸ Come evidenzia Ráez Mendiola (vd. nota 70).

peo e l'ispirazione classica. L'opera esprime la critica di una società insieme polemizzata e amata, e si propone lo stimolo del pubblico alla riflessione attraverso l'intrattenimento. In questo modo, l'autore rinuncia al «sacrificio umano» del teatro borghese stigmatizzato da Brecht, e apre la strada a un nuovo teatro realista, popolare e nazionale. Sfortunatamente, Sebastián Salazar Bondy morirà nel 1965, senza riuscire a vedere la messa in scena della sua opera. Egli sarà ricordato dalle generazioni successive come uno dei più importanti fautori del teatro peruviano contemporaneo.

6. *Le vittime del terrore nell'Antígona di Yuyachkani e José Watanabe*

Una delle vicende tragiche più riprese e adattate nel Novecento è sicuramente quella di Antigone, personaggio della saga mitologica tebana, protagonista dell'omonima tragedia sofoclea giunta fino a noi⁸⁹.

Antigone ha goduto di una grande fama in Europa in età moderna. Se nell'Ottocento continuano a vivere una serie di Antigoni 'innamorate', ispirate dalla versione di Racine – che si basa sulle *Fenicie* di Euripide – dove prevale l'*eros* del personaggio⁹⁰, in quel secolo inizia anche una serie di discussioni filosofiche che partono dal dramma del personaggio tebano⁹¹. Una forte cesura nella storia dell'interpretazione del mito è segnata infatti dalla lettura di Hegel, che vide come nucleo tematico la contrapposizione tra la sfera pubblica e quella privata (due ordini legislativi e morali che convivono e si oppongono dialetticamente nella società: lo Stato e la famiglia)⁹². È anche per questo che in seguito Antigone lascia la sua veste amorosa e nel Novecento prevalgono le interpretazioni in chiave etico-politica.

⁸⁹ Sui significati e la fortuna di Antigone rimane fondamentale il saggio magistrale di G. Steiner, *Le Antigoni* (vd. Steiner 1990). In italiano una buona rassegna della fortuna del mito è Fornaro 2012.

⁹⁰ Cfr. Fornaro 2012, pp. 69-98; de Fátima Silva 2017, p. 399.

⁹¹ de Fátima Silva 2017, pp. 404-405.

⁹² Hegel tratta di Antigone in *Fenomenologia dello Spirito*, capitoli V e VI (vd. Hegel 2009, pp. 370-392) e in *Estetica* (cfr. Hegel 2012).

La Seconda guerra mondiale costituisce una seconda cesura nella storia dell'interpretazione del mito, e in particolare l'*Antigone* di Brecht, «punto di inizio delle Antigoni dopo Auschwitz»⁹³. In quest'opera scompaiono i motivi religiosi, e viene enfatizzata la figura del tiranno Creonte, che parla addirittura usando espressioni tipiche di Hitler⁹⁴. Secondo Albin Lesky, si è affermata un'interpretazione che rigetta completamente Hegel e vede nell'*Antigone* la battaglia di un individuo contro l'eccesso di autorità da parte dello Stato, incapace di riconoscere, al di là della propria onnipotenza e del proprio diritto di intervento, qualsiasi legge che abbia validità universale. In quest'ottica, l'*Antigone* diventa il classico dramma di resistenza nella letteratura mondiale⁹⁵.

La figlia di Edipo diventa quindi simbolo di resistenza all'oppressione, e le 'leggi non scritte' che ella difende perdono il legame con la divinità e simboleggiano i diritti umani negli adattamenti moderni⁹⁶.

A partire dall'Europa, la storia di Antigone si è diffusa in altri continenti, contando vari rifacimenti novecenteschi e contemporanei. Nell'America Latina il mito ha avuto particolare fortuna⁹⁷. In effetti, nella seconda metà del Novecento vengono scritte molte versioni ibero-americane del mito tra cui le argentine *Antígona furiosa* (1986) di Griselda Gambaro e la più famosa *Antígona Vélez* (1951) di Leopoldo Marechal. In questo periodo nel continente si verificano complessi processi socio-politici con alcune caratteristiche comuni, tra cui la diffusione di nazionalismi e di movimenti rivoluzionari, e la persistenza di dittature di vari tagli ideologici⁹⁸. Con un continente «piagato di Creonti»⁹⁹, non risulta strano che si trovino tante versioni di Antigone. L'America

⁹³ Fornaro 2012, pp. 119-152.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Lesky 1996, p. 301.

⁹⁶ Cfr. de Fátima Silva 2017, pp. 391-446.

⁹⁷ Il più ampio studio sulla ricezione del mito di Antigone nell'America Latina è Pianacci 2008. Cfr. anche Magnani 2017.

⁹⁸ Pianacci 2008, pp. 72-75.

⁹⁹ Ivi, pp. 75-76.

Latina è in effetti l'area col maggior numero di questi adattamenti al mondo, con ben 22 opere teatrali di vario genere ispirate all'opera sofoclea. Tutte queste riprese sono segnate da una forte connotazione ideologica, politica e sociale. Tutte si distaccano dallo scenario tebanico per parlare della situazione locale¹⁰⁰. Tra i tanti casi si trova quello del Perù dove, nell'anno 1999, il collettivo teatrale Yuyachkani commissiona un rifacimento della tragedia di Sofocle al poeta peruviano di origini giapponesi José Watanabe (1945-2007).

Yuyachkani è stato fondato nel 1971 con sede a Lima. L'interesse fondante della compagnia è la riflessione sulla società delle realtà provinciali e andine del Perù, e in particolare sulle difficili condizioni vissute dalla popolazione negli ultimi due decenni del Novecento, caratterizzati dai forti disordini economici e civili causati da gruppi terroristici e dai regimi politici¹⁰¹. È in quest'ottica, infatti, che la compagnia collabora con Watanabe al fine di creare un'opera che sensibilizzi la nazione sui soprusi e le ingiustizie subiti dalla popolazione in quegli anni.

Nasce così *Antígona*, una «versione libera» della tragedia di Sofocle, scritta tra 1999 e 2000 per essere rappresentata in uno spettacolo individuale e monologico da una sola attrice della compagnia, Teresa Ralli, sotto la regia di Miguel Rubio. Lo spettacolo andò in scena per la prima volta nel 2000, ed è stato riproposto continuamente negli anni successivi sia in Perù che in altri Paesi americani. Si tratta di una versione poetica in cui Watanabe, basandosi direttamente sulla traduzione di Ignacio Errandonea del testo sofocleo, conserva fedelmente gli elementi fondamentali

¹⁰⁰ Ivi, p. 176. Tra le «*Antígonas criollas*» di Pianacci non si può collocare l'*Antígona* di Eielson, dall'ispirazione più classica che americana, e i cui temi appaiono dettati più da questioni personali che da ideali sociali. Cfr. Nuzzo 2017.

¹⁰¹ L'interesse del collettivo per le realtà sociali delle province si rende evidente in un'intervista fatta ad alcuni dei suoi membri in occasione di un congresso di teatro latino-americano in Kansas nel 1992 (vd. Rojas-Trempe 1994). Cfr. anche Misemer 2013; Noguera 2019, p. 68.

della trama, apportando alcune innovazioni di forma e contenuto, funzionali alle intenzioni e al messaggio voluti dal collettivo¹⁰².

L'innovazione più evidente nell'opera di Watanabe è nella struttura. Quelle che sono le cinque parti dell'Antigone sofoclea diventano una successione ininterrotta di 22 'frammenti' che compongono il monologo. La narratrice assumerà su di sé le parti dei diversi personaggi, inserendole nel racconto degli avvenimenti. La scelta del monologo – forma insolita per la rappresentazione del dramma classico – consente un avvicinamento maggiore al pubblico, che deve sentirsi coinvolto nella vicenda per poterla identificare con la realtà sociale peruviana che essa vuole denunciare¹⁰³. Inoltre, la nuova divisione strutturale (22 frammenti che rappresentano singole unità di azione) presenta molte analogie con la divisione in quadri del teatro brechtiano e consente una redistribuzione libera dei contenuti della trama. Come si è detto, Watanabe si mantiene piuttosto fedele all'intreccio originale, ma modifica l'ordine di alcune scene, omettendone altre e aggiungendone poche altre ancora.

Antigona è ambientata a Tebe, ma in un tempo diverso rispetto a quello dell'originale. Se nella tragedia greca l'azione drammatica succede in tempo reale, Watanabe la colloca nel passato. L'intero monologo si presenta come un ricordo. La narratrice, ormai a fatti avvenuti, racconta come sono andate le cose, e lo fa dal suo punto di vista. Infatti, l'epilogo corrisponde al prologo sofocleo: è qui dove si svela l'identità della narratrice, Ismene, la quale richiama alla memoria il suo dialogo con la sorella Antigone.

Per quanto concerne i personaggi, la versione peruviana mette in scena Antigone, Creonte, la guardia, Emone e Tiresia. Manca all'appello Euridice e il coro, sostituito dalla narratrice (la

¹⁰² Una buona analisi strutturale e tematica dell'opera teatrale è condotta da Alonso 2011. Per il significato e gli intenti sociali si veda principalmente Luque Bedregal 2010.

¹⁰³ Sul 'Nuovo Teatro' e le sue forme di avvicinamento al pubblico rimando a Mango 2019, pp. 204-207. Si veda anche la descrizione di Lehmann del 'teatro postdrammatico' in Lehmann 2017.

quale, come si è detto, si rivelerà essere Ismene nell'epilogo), e fa la sua comparsa un mendicante folle, falso seppellitore.

Il Creonte di Sofocle è un tiranno rigido e forte del suo ingegno, nonostante mostri talvolta segni di vacillamento e agitazione¹⁰⁴. Creonte è solo nella sua posizione, nonostante sia a capo della collettività e rappresenti il vertice dello Stato¹⁰⁵. Questa solitudine lo avvicina ad Antigone come personaggio tragico. Per molti critici e interpreti, infatti, egli condivide lo *status* di protagonista con Antigone¹⁰⁶, mentre per altri egli rappresenta piuttosto l'antagonista, o comunque non ha gli attributi dell'eroe tragico¹⁰⁷. Watanabe conosce la discussione sull'argomento, e nota che nella tragedia di Sofocle a volte Creonte sembra il centro, e molto spesso Antigone è solo un personaggio riferito¹⁰⁸. Nella sua versione il personaggio mantiene i suoi attributi principali: la rigidità, la superbia del tiranno, la solitudine («¿quién no está contra mí?»¹⁰⁹). Ma la sua tragica fine viene in parte omessa, non essendo inclusi nella trama il suicidio di Euridice né il suo discorso finale, e di lui nel corso del dramma si mostrano anche gli aspetti più umani, risalenti al tempo in cui non era salito al potere.

Per quanto riguarda Antigone, invece, ella mantiene fino alla fine le qualità dell'eroina tragica sofoclea¹¹⁰. Il personaggio è caratterizzato dalla solitudine, e questo suo attributo la distingue e la accompagna nel corso dei secoli, in vari adattamenti¹¹¹. Antí-

¹⁰⁴ Soprattutto nel confronto con la divinità, vd. Sofocle, *Antigone*, vv. 278-279. Cfr. anche Jebb 1900; Lesky 1996.

¹⁰⁵ Sofocle, *Antigone*, v. 739.

¹⁰⁶ Cfr. Boeckh 1843; Webster 1969; Lesky 1996; Del Corno 2016.

¹⁰⁷ Cfr. Jebb 1900; Wilamowitz 1907; Knox 1964; Waldock 1951; Paduano 1982.

¹⁰⁸ Vd. Martínez Tabares 2002.

¹⁰⁹ Watanabe 2000, p. 52.

¹¹⁰ Sulle qualità dell'eroe tragico' si veda Knox 1964, pp. 1-61. Su Antigone in particolare come eroina tragica sofoclea cfr. *ivi*, pp. 62-116; Griffith 1999, pp. 34-35.

¹¹¹ Si confronti il prologo nell'adattamento di Jean Anouilh: «Antigone è quella piccola magra che è seduta là in fondo, e che non dice niente». Ciani 2000, p. 63.

gona si presenta fedele a questo ritratto: è solitaria, ma anche contestataria contro l'autorità. Di lei si mantiene l'aspetto antinomico che la fa opporre alle posizioni degli altri personaggi. Contesta le leggi della patria, si ribella al potere maschile dello zio, onora i morti più dei vivi, persegue l'amore invece che l'odio¹¹².

Nel copione di Watanabe, tuttavia, un altro personaggio fornisce la chiave d'interpretazione dell'opera. Si tratta della narratrice, Ismene, sorella di Antigone. Nella versione sofoclea del mito, Ismene rappresenta la condiscendenza davanti al potere, l'amore per la vita e la paura della morte. Ella ama i vivi, ama Antigone, ed è disposta a dimenticare i fratelli morti e conformarsi alla realtà¹¹³. Per molti Ismene serve principalmente da contrasto per la sorella, per mettere in risalto la determinazione e la personalità di Antigone¹¹⁴. Per Teresa Ralli e Watanabe, invece, la principessa sopravvissuta assume un ruolo attivo come narratrice. Non è più complementare o secondaria, ma prende una sua posizione alla fine della vicenda. Nell'epilogo di *Antígona* Ismene rivela il suo *ethos*, nel senso aristotelico del termine¹¹⁵. Il suo carattere si mostra cioè dalla rivelazione della sua *prohairesis*, ovvero la sua scelta in reazione ai fatti tragici avvenuti: Ismene sceglie di ricordare, di mantenere viva la memoria di Antigone e del suo gesto, e quindi anche del fratello Polinice, attraverso la sua maschera mortuaria¹¹⁶. Questo ci porta a considerare le ragioni per cui è importante per Ismene ricordare i fratelli: quali sono i temi dell'opera?

La tragedia fa emergere una serie di conflitti – spesso dall'incontro-scontro tra la protagonista e gli altri personaggi – che costituiscono il nucleo tematico centrale per i diversi interpreti moderni, e che fanno interagire i punti di vista nella vicenda. Il

¹¹² Sofocle, *Antigone*, v. 523: «οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν».

¹¹³ Paduano 1982, pp. 23-24.

¹¹⁴ Cfr. Jebb 1900; Lesky 1996; Griffith 1999.

¹¹⁵ Sull'*ethos* aristotelico vd. Aristotele, *Poetica*, 1450b, 9-13.

¹¹⁶ Alonso 2011, pp. 59-60.

primo è quello messo in evidenza da Hegel, che contrappone lo Stato e la famiglia (leggi della *polis* e leggi del *genos*). Si trovano in conflitto anche le leggi divine difese da Antigone con le leggi umane di Creonte¹¹⁷, e il ruolo femminile opposto al potere maschile¹¹⁸.

Un tema cardine del dramma è quello della famiglia. Antigone difende la superiorità del vincolo familiare sugli interessi della patria, difesa da Creonte¹¹⁹. In questo frangente si inserisce un altro problema: la priorità del vincolo di sangue su quello stabilito dal matrimonio. La saga tebana è caratterizzata da casi di matrimonio endogamico, per cui il legame di sangue diventa predominante. Antigone è legata prima di tutto a quelli della sua stirpe, mentre Emone, al contrario, si schiera dalla parte della promessa sposa, arrivando a rifiutare la posizione del padre¹²⁰.

Antigone è e rimane figlia e sorella, e combatte contro un altro ordine di valori: quello dell'autorità dello Stato. Per il Lesky, Creonte rappresenta «la secolarizzazione che non tiene più conto di alcun valore assoluto al di sopra dello Stato»¹²¹. Si tratta di un ordine statale che in questo caso si presenta repressivo e concentrato nelle mani di un solo uomo. Il tema della tirannide è un altro fulcro della tragedia, e alla base della sua fortuna successiva (come ben esemplificano gli adattamenti di Racine e di Alfieri, ma soprattutto, nel Novecento, quelli di Anouilh e di Brecht)¹²².

Creonte all'inizio del dramma sofocleo non mostra subito le caratteristiche del tiranno – rigido nelle sue decisioni, paranoico, ed empio perché forte della sicurezza del suo ingegno¹²³ –, ma sembra porsi sinceramente come un giusto capo di Stato che ha come priorità la patria, e vede nell'anarchia il peggiore dei

¹¹⁷ Sofocle, *Antigone*, vv. 454-455: «ἄγραπτα κάσφαλῆ θεῶν νόμιμα», le leggi 'non scritte e immutabili' degli dèi.

¹¹⁸ Vd. Griffith 1999, pp. 46-48, 51-54.

¹¹⁹ de Fátima Silva 2017, p. 392.

¹²⁰ Griffith 1999, pp. 49-50.

¹²¹ Lesky 1996, pp. 285-307.

¹²² Cfr. de Fátima Silva 2017.

¹²³ Vd. Ugolini 2000, pp. 113-136.

mali¹²⁴. Egli diverrà sempre più tirannico nel corso della vicenda, nei discorsi rivolti alla guardia, ad Antigone, ad Emone e a Tiresia. Anche in *Antígona* viene messa bene in risalto questa mutazione nel carattere di Creonte: dapprima zio benevolo e affettuoso, si trasforma poi nel rigido dittatore che condanna la nipote nonostante il legame di sangue.

L'autoritarismo di Creonte ha come conseguenza la paura del popolo, che impedisce ai tebani di parlare contro il loro governante. La paura tiene in silenzio i cittadini: «Tutti costoro direbbero di approvare il mio atto, se la paura non chiudesse loro la lingua»¹²⁵, denuncia Antigone nel suo dialogo con lo zio. La stessa denuncia ritorna in *Antígona*. Il dramma fu scritto da Watanabe alla fine di un periodo storico preciso, cioè gli ultimi due decenni del Novecento, in cui il terrore come mezzo di oppressione fu realmente sentito dalla popolazione peruviana. È questa la ragione per la quale Ismene nell'epilogo del dramma peruviano prova vergogna e colpa: per aver 'chiuso la lingua' per via della paura.

Quello della colpa è un tema enfatizzato dagli autori peruviani nel dramma di Antigone, vissuto dall'ottica della sorella. Viene introdotto già nelle prime scene¹²⁶. Il discorso finale di Ismene, e quindi tutto il racconto del dramma, si presenta così come una meditazione dolorosa sul 'non fatto', sull'indifferenza e l'immobilità di fronte ai fatti¹²⁷. Questa immobilità si può facilmente identificare con quel silenzio del popolo oppresso dal tiranno, che Antigone denuncia.

L'idea del popolo in silenzio, oppresso e immobile è suggerita da Watanabe con il motivo del sonno. Da una parte il sonno è proprio di coloro che non prendono parte alla realtà, e quindi ne subiscono le azioni. Per questo Creonte si risveglia e Tiresia,

¹²⁴ Cfr. Jebb 1900.

¹²⁵ Sofocle, *Antigone*, vv. 504-505. Trad. di Raffaele Cantarella.

¹²⁶ Vd. Watanabe 2000, pp. 21-22.

¹²⁷ Cfr. Melo Mendoza 2012; Noguera 2019, p. 68. Sul significato della colpa di Ismene e la sua 'redenzione' cfr. anche Luque Bedregal 2010, pp. 99-109.

affannato dalle preoccupazioni, non riesce a dormire: essi sono personaggi attivi, che conoscono la realtà della situazione che Tebe sta vivendo. I dormienti invece sono i tebani, il popolo in silenzio¹²⁸. Questa è la colpa che accompagnerà Ismene per tutta la narrazione: una donna addormentata, vittima, che non parlò in tempo. E solo alla fine il personaggio troverà la sua redenzione, grazie al suo ultimo gesto: conservare e rendere gli onori alla maschera mortuaria del fratello. Quest'ultimo elemento scenico è un'innovazione del dramma di Watanabe. Si tratta di una maschera di Polinice fatta fare da Creonte prima che il suo volto fosse rovinato dai cani e dagli uccelli.

L'ultimo gesto di Ismene è rituale: prendere tra le mani questa maschera e fare libagioni al fratello morto, mentre parla e pronuncia le ultime parole nell'epilogo¹²⁹. Riprendendo così il tema della sepoltura, Watanabe e Yuyachkani danno un nuovo senso a questo gesto e all'intero dramma¹³⁰. Si rivela così il carattere di Ismene, che fornirà la chiave d'interpretazione per tutto il racconto: il prevalere dell'*ethos* della memoria, in opposizione a quello dell'oblio¹³¹. Memoria come espediente narrativo, e memoria come tema e messaggio. Il testo è tempestato di riferimenti costanti alla memoria e all'atto di ricordare, nelle parole della narratrice e di Antigone. Questi riferimenti caricano di significato l'affermazione emblematica con cui si chiude la tragedia: «ya tengo castigo grande: el recordar cada día tu gesto, que me tortura y me avergüenza»¹³². La pena che pesa su Ismene è 'il ricordare'. Il messaggio quindi è chiaro: in tempo di pace è necessario

¹²⁸ Significativa la similitudine usata dalla narratrice, secondo cui il popolo 'debole' crea i propri autocrati, così come chi dorme crea i propri incubi. Vd. Watanabe 2000, p. 19: «Destino es de los débiles crear señores del poder, / así como en sueños creamos seres para nuestro miedo, y sólo el dormido / los ve, y se angustia».

¹²⁹ Ivi, pp. 63-65.

¹³⁰ Cfr. Melo Mendoza 2012.

¹³¹ Alonso 2011, p. 57.

¹³² Watanabe 2000, p. 65.

ricordare le ingiustizie, le vittime e i gesti di chi resistette all'oppressione durante la guerra¹³³.

Bisogna infatti tenere a mente che la vicenda è ambientata, come si dice fin dall'inizio, in quella che ormai è un'epoca di pace: «Hoy es el primer día de la paz. / [...] Cuando la luz es brillante como la de esta mañana, parece que el pasado / es más lejano»¹³⁴. Contrariamente al riadattamento di Brecht, in cui predominano le leggi della guerra¹³⁵, *Antígona* vuole parlare al pubblico *dopo* la guerra, quando ormai la violenza è terminata, ma alle vittime rimangono i dubbi, le incertezze e le ferite ancora fresche. Non si tratta quindi di un'atmosfera di vittoria, come quella a cui ci introduce il coro nella parodo dell'originale greco, bensì regna la calma. All'inizio del racconto, però, c'è una calma apparente, imposta da Creonte¹³⁶. Guido Paduano sottolinea questo aspetto a proposito del carattere ribelle di Antigone nel contesto della tirannide di Creonte:

Una volta posto in chiaro che Creonte non rappresenta i valori del politico, ma ne determina la problematicità in questo contesto, la ribellione è *naturaliter* 'atto diverso' perché la tirannide assicura al mondo da essa organizzato una sia pur forzosa compattezza, determinata dalla coincidenza con la volontà del singolo¹³⁷.

Diversa è la pace cercata da Antigone e ottenuta, alla fine del dramma, da Ismene: una pace consapevole grazie alla memoria e al senso di colpa. La fine della narrazione di Ismene quindi ri-

¹³³ Cfr. Noguera 2019, pp. 69 ss. Per una discussione di ampio respiro sul tema della memoria in *Antígona*, sul ruolo dei sopravvissuti in funzione della memoria della collettività, e sul teatro come luogo privilegiato di rappresentazione e riflessione sul trauma collettivo lasciato dalla violenza, cfr. Luque Bedregal 2010.

¹³⁴ Watanabe 2000, p. 15.

¹³⁵ Ciani 2000, pp. 15-18.

¹³⁶ Watanabe 2000, p. 49: «Un extranjero que cruzara Tebas de paso / vería un pueblo de orden, un rey que gobierna / y un pueblo que labora calmo. / No vería las turbulencias debajo del agua mansa».

¹³⁷ Paduano 1982, p. 21.

manda all'*incipit*, e quel giorno in cui inizia la pace è veramente il punto in cui termina il suo racconto, «cuando se rompe el silencio y se recupera la memoria. Solo entonces es posible construir la paz»¹³⁸.

La saga tebana offre così un parallelo calzante alla storia contemporanea del Perù. Gli eventi avvenuti a Tebe con i morti nella guerra fratricida, ma anche nel successivo autoritarismo, possono rispecchiarsi nella situazione peruviana di fine Novecento, dove una decade di conflitto armato interno contro il terrorismo terminò con un regime che assunse tratti dittatoriali e misure radicali.

L'ultimo ventennio del Novecento, come si è visto, fu caratterizzato da violenze e soprusi che coartarono la libertà dei cittadini peruviani, a opera sia dei gruppi come Sendero Luminoso sia dell'autoritarismo del regime semi-dittatoriale di Alberto Fujimori. Alla fine di questo periodo il collettivo Yuyachkani, per iniziativa di Teresa Ralli, decide di mettere in scena *Antígona* per denunciare la situazione sociale della nazione, e in particolare per far riflettere sulle condizioni delle vittime del terrorismo e sulle misure antidemocratiche del presidente.

Yuyachkani è un collettivo radicato nelle realtà sociali, prima fonte d'ispirazione per le sue creazioni (caratteristica tipica, questa, del 'teatro di creazione collettiva' degli ultimi tre decenni del Novecento in Perù)¹³⁹. Nonostante il testo non mostri mai riferimenti espliciti alla situazione politica, riprendendo la trama e i temi sofoclei, è intenzione esplicita del collettivo legare la rappresentazione agli eventi tragici della nazione¹⁴⁰. Per definire meglio la sua versione di Ismene da portare sulla scena, la Ralli spiega che organizzò un incontro con alcune donne, mogli, sorelle e madri dei *desaparecidos*, principalmente donne andi-

¹³⁸ Miranda Cancela 2018, p. 29.

¹³⁹ Cfr. Rojas-Trempe 1994; Díaz 1998; Vargas Salgado 2008.

¹⁴⁰ Cfr. Hualde Pascual 2012, pp. 204-205.

ne¹⁴¹. L'attrice quindi raccontava la storia di Antigone a queste donne, che per la maggior parte non avevano mai avuto nessun contatto col mito greco, e in seguito cedeva il suo posto alle interessate perché le narrassero a loro volta le proprie storie. Fu così che il personaggio di Ismene venne a identificarsi con quelle testimonianze, che parlavano di fratelli scomparsi e corpi non identificati, lasciati in sacchi neri e mostrati al pubblico nei giornali e in televisione¹⁴².

Si tratta quindi di un uso impegnato del teatro. Il mito greco si è prestato all'uso politico e sociale degli interpreti, che ne hanno fatto uno strumento di lotta e sensibilizzazione sui temi d'attualità del Perù della loro epoca, avvicinandosi agli strati più bassi e marginali della popolazione, quelli più duramente colpiti dalle guerre. Per usare le parole di Teresa Ralli: «Las grandes obras y las grandes construcciones escénicas, creaciones, permanecen en el tiempo cuando tienen la capacidad de ser testigos de su tiempo»¹⁴³.

7. Conclusioni

Ci siamo chiesti quali siano le modalità di ricezione del teatro antico specifiche del Perù nel secondo Novecento, e in che modo le tragedie greche abbiano veicolato la comunicazione di idee politiche e sociali nella nazione. Si può tentare qui una conclusione sommaria, sulla base delle opere prese in esame.

La tragedia greca è entrata nel teatro nazionale peruviano mutando, spesso radicalmente, forma e genere. Talvolta si è conservato il tono del genere tragico, come ne *La Selva* di Ríos, ma molto spesso gli elementi tematici delle opere greche sono stati tra-

¹⁴¹ Vd. *Performance "Antígona", del grupo teatral peruano Yuyachkani*, conferenza tenuta da Teresa Ralli e Miguel Rubio alla New York University nel 2013, disponibile al sito <https://www.youtube.com/watch?v=wrDXVlj99jE>.

¹⁴² Sui contesti della messinscena dell'opera e la sua ricezione da parte del pubblico, cfr. Luque Bedregal 2010, capp. 4 e 5.

¹⁴³ Intervista a Teresa Ralli fatta nel 2009 dal giornale peruviano «El Comercio», disponibile al sito <https://www.youtube.com/watch?v=bJPq6luZy4o>.

Medea, Ifigenia, Antígona

sposti in generi più tipicamente locali, che privilegiano i drammi di situazione e toni leggeri e satirici, come il *costumbrismo* nell'opera di Sebastián Salazar Bondy. Negli ultimi decenni del Novecento, i collettivi teatrali si sono serviti di nuove forme del fare teatro, creando così lavori come *Antígona*, che si presenta come una traduzione poetica del testo di Sofocle, ma in una forma monologica che favorisce il contatto con il pubblico. Se ne può quindi evincere che il teatro nazionale peruviano, pur servendosi dei temi e delle estetiche dei classici greci, abbia ricercato una sempre maggior attualizzazione, e un sempre maggior contatto con la realtà sociale.

Il teatro in Perù, infatti, come nel resto dell'America Latina, ha spesso comunicato idee politiche e sociali a scopo di educazione e propaganda. I temi politici delle tragedie greche si sono prestati agli autori peruviani, che si sono messi in dialogo sia con gli originali greci sia con gli adattamenti moderni europei e americani. Le storie di tre donne mitiche – Medea, Ifigenia e Antigone – hanno rappresentato problematiche sociali proprie degli strati medio-bassi e marginali della popolazione peruviana, quelli più colpiti dalle crisi del Paese. I drammaturghi e i collettivi teatrali hanno quindi aderito alle ideologie sociali che hanno progressivamente cercato – e cercano ancora oggi – di creare una sempre maggiore uguaglianza e unificazione del popolo peruviano, una nazione unita e indipendente politicamente, ma divisa su molti livelli al suo interno¹⁴⁴.

¹⁴⁴ Voglio esprimere un sentito ringraziamento al professor Giorgio Ierano, che mi ha dato validi spunti e consigli per questo articolo.

Luca Valle Salazar

Abstract.

This article investigates the presence and role of Greek tragedy in Peruvian theatrical works of the second half of the 20th century. In an unstable social and political context, Peruvian theater builds its own national identity and gives voice to the ideas of playwrights and companies. In this way, Greek tragedy politicizes again, and serves to convey the positions of the authors about some of the prominent social problems of their times, such as the use of racism by the dominant classes, the demographic boom and its problems for big cities as Lima, and the violence and injustice in times of dictatorship and terrorism. Through the figures of three Greek mythological women – Medea, Iphigenia, and Antigone –, three Peruvian playwrights express their view and criticism of such problems.

Keywords.

Greek Tragedy, Reception of Classics, Latin America, Peru, Contemporary Theatre, Contemporary History.

Luca Valle Salazar
Università di Trento
lucavallesalazar@gmail.com

Medea, Ifigenia, Antigona

BIBLIOGRAFIA

Alonso 2011: L. Alonso, *La narración como situación enunciativa y el predominio del êthos en Antigona de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*, «Latin American Theatre Review» XLIV, 2, pp. 55-68.

Barone 2014: C. Barone (a cura di), *Ifigenia: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Barthes 2014: R. Barthes, *Bertolt Brecht*, Castelvecchi, Roma.

Beltrametti 2002: A. Beltrametti, *Eros e maternità. Quel che resta del conflitto tragico di Medea*, in B. Gentili-F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia.

Boeckh 1843: *Des Sophokles Antigone*, hrgs. von A. Boeckh, Veit, Berlin.

Caballero 1975: J. Caballero, *El teatro de Sebastián Salazar Bondy*, García Ribeyro, Lima.

Callirgos 1993: J.C. Callirgos, *El racismo. La Cuestión del otro (y de uno)*,DESCO, Lima.

Cardillo 2016-2017: G. Cardillo, *L'ascesa e il declino di Sendero Luminoso: dal terrorismo al narcotraffico*, tesi di laurea, rel. Prof. F. Niglia, LUISS, Roma.

Castradori 1991: F. Castradori, *Le radici dell'odio: il conte di Gobineau e le origini del razzismo*, Xenia, Milano.

Castri 1973: M. Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino.

Cattarulla 2017: C. Cattarulla, "Mujer que sabe latín...": il latino nel Perù coloniale e nell'interpretazione di Ricardo Palma, in G. Nuzzo (a cura di), *Tradizioni classiche / Letterature latinoamericane, Atti del XXXVIII Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2016*, Oèdipus, Milano-Salerno.

Ceccoli 2001: S. Ceccoli, *Il Perù di Sendero luminoso: dalla cattura di Gonzalo alla fuga di Fujimori*, Aiép, San Marino.

Ciani 2000: M.G. Ciani (a cura di), *Antigone: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Luca Valle Salazar

Ciani 2003: M.G. Ciani (a cura di), *Medea: variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia.

Contreras-Cueto 2013: C. Contreras-M. Cueto (eds.), *Historia del Perú contemporáneo: desde las luchas por la independencia hasta el presente*, IEP, Lima.

Costa 1973: *Seneca: Medea*, ed. by C.D.N. Costa, Clarendon, Oxford.

Cotler 1993: J. Cotler, *Descomposición política y autoritarismo en el Perú*, «Revista del Centro de Estudios Constitucionales» 15, pp. 33-52.

CVR 2008: Comisión de la Verdad y Reconciliación, *Hatun Willakuy: versión abreviada del Informe final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, CVR, Lima.

Damsté 1918: P.H. Damsté, *Seneca fatidicus*, «Mnemosyne» XLVI, 2, p. 134.

de Fátima Silva 2017: M. de Fátima Silva, *Antigone*, in R. Lauriola-K.N. Demetriou (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Brill, Leiden.

De Gregori 1990: C.I. De Gregori, *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*, IEP, Lima.

de la Vega 2001: G. de la Vega, *Storia generale del Perú*, Rizzoli, Milano (ed. orig. *Historia general del Perú*, Viuda de Andrés Barrera, Córdoba 1617).

Del Corno 2016: *Sofocle. Edipo re, Edipo a Colono, Antigone*, a cura di D. Del Corno, Oscar Classici, Mondadori, Milano.

De Soto 1986: H. De Soto, *El otro sendero. La revolución informal*, ILD, Lima.

Díaz 1998: G. Díaz, *Treinta años de dramaturgia en Perú (1950-1980)*, «Latin American Theatre Review» XXXI, 2, pp. 173-188.

Dihle 1976: A. Dihle, *Euripides' Medea und ihre Schwestern im europäischen Drama*, «Antike und Abendland» XXII, 2, pp. 175-184.

Fornaro 2012: S. Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Carocci, Roma.

Gamel 2015: M.-K. Gamel, *Iphigenia at Aulis*, in R. Lauriola-K.N. Demetriou (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Koninklijke Brill, Leiden.

Medea, Ifigenia, Antígona

Geeraerts 2008-2009: A. Geeraerts, *El mito homérico de Ulises reescrito por Mario Vargas Llosa. Una confrontación*, Masterarbeit, Prom. Prof. Dr. E. Houvenaghel, Universiteit Gent.

Gentili 2000: B. Gentili, *La 'Medea' di Euripide*, in Id.-F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia.

Gobineau 1997: J.-A. de Gobineau, *Saggio sulla disuguaglianza delle razze umane*, Rizzoli, Milano (ed. orig. *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Firmin Didot, Paris 1853-1855).

Gonzales de Olarte 1998: E. Gonzales de Olarte, *El neoliberalismo a la peruana. Economía política del ajuste estructural, 1990-1997*, IEP, Lima.

Griffith 1999: *Sophocles: Antigone*, ed. by M. Griffith, University Press, Cambridge.

Hampe Martinez 1994: T. Hampe Martinez, *El renacentismo del Inca Garcilaso revisitado: los clásicos greco-latinos en su biblioteca y en su obra*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance» LVI, 3, pp. 641-663.

Hegel 2009: G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, ed. speciale per «Corriere della Sera», Bompiani, Milano (ed. orig. *Gesammelte Werke*, band 9: *Phänomenologie des Geistes*, Meiner, Hamburg 1980).

Hegel 2012: G.W.F. Hegel, *Estetica*, Bompiani, Milano (ed. orig. *Vorlesungen über die Aesthetik*, Duncker und Humblot, Berlin 1835-1838).

Helmer 2013: Á. Helmer, *El latín en el Perú colonial: diglosia e historia de una lengua viva*, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Grupo Pakarina, Lima.

Hildebrandt 1994: M. Hildebrandt, *Peruanismos*, Jaime Campodonico editor, Lima.

Hopkins Rodríguez 2014: E. Hopkins Rodríguez, *Brecht, Las Casas y el indigenismo en 'Los Conquistadores', de Hernando Cortés*, in V. Dolle (ed.), *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*, Olms, Hildesheim.

Hualde Pascual 2012: P. Hualde Pascual, *Mito y tragedia griega en la literatura ibero-americana*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos» 22, pp. 185-222.

Luca Valle Salazar

Ieranò 2000: G. Ieranò, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in B. Gentili-F. Perusino (a cura di), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Marsilio, Venezia.

Jebb 1900: *Sophocles: The Plays and Fragments, Part III: The Antigone*, ed. by R.C. Jebb, University Press, Cambridge.

Knox 1964: B.M. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Berkeley.

Laird 2018: A. Laird, *Introduction: Classical Traditions and Controversies in Latin American History*, «Bulletin of Latin American Research» 37, pp. 9-25.

Lauriola 2015: R. Lauriola, *Medea*, in Ead.-K.N. Demetriou (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, Leiden.

Le Bon 1927: G. Le Bon, *Leggi psicologiche della evoluzione dei popoli*, Monanni, Milano (ed. orig. *Lois psychologiques de l'évolution des peuples*, Alcan, Paris 1894).

Le Bon 1981: G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, Club degli editori, Milano (ed. orig. *Psychologie des Foules*, Alcan, Paris 1896).

Lehmann 2017: H.-T. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, CuePress, Imola (ed. orig. *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999).

Leonard 1992: I. Leonard, *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford.

Lesky 1996: A. Lesky, *La poesia tragica dei Greci*, il Mulino, Bologna (ed. orig. *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956).

Luque Bedregal 2010: G. Luque Bedregal, *Ismene redimida. La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*, CELCIT, Buenos Aires.

Magnani 2017: I. Magnani, *Antígonas*, in G. Nuzzo (a cura di), *Tradizioni classiche / Letterature latinoamericane, Atti del XXXVIII Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2016, Oèdipus*, Milano-Salerno.

Medea, Ifigenia, Antígona

Maguiña Salinas 2016: E.H. Maguiña Salinas, *Esbozo de las migraciones internas en el siglo XX y primera década del siglo XXI y su relación con los modelos de desarrollo económico en el Perú*, «Anales Científicos» LXXVII, 1, pp. 17-28.

Maillard Álvarez 2018: N. Maillard Álvarez, *Early Circulation of Classical Books in New Spain and Peru*, «Bulletin of Latin American Research» 37, pp. 26-40.

Mango 2019: L. Mango, *Il Novecento del teatro: una storia*, Carocci, Roma.

Manrique 1999: N. Manrique, *La Piel y la Pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, SUR/CIDIAG, Lima.

Martínez Tabares 2002: V. Martínez Tabares, *Antígona: disolverse en la luz. Entrevista a José Watanabe*, «La Gaceta de Cuba» 5, pp. 36-39.

Matos Mar 1984: J. Matos Mar, *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*, IEP, Lima.

Matos Mar-Mejía 1980: J. Matos Mar-J.M. Mejía, *La reforma agraria en el Perú*, IEP, Lima.

McManus 2018: S.M. McManus, *The Exemplary Power of Antiquity: Humanist Rhetoric and Ceremony in Seventeenth-Century New Spain*, «Bulletin of Latin American Research» 37, pp. 104-118.

Melo Mendoza 2012: D. Melo Mendoza, *Mito y tragedia en el teatro hispanoamericano y dominicano del siglo XX*, Editorial Carnaval, San Juan.

Mills 2015: S. Mills, *Iphigenia in Tauris*, in R. Lauriola-K.N. Demetriou (ed. by), *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, Brill, Leiden.

Mimoso-Ruiz 1982: D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Édition Ophrys, Paris.

Miranda Cancela 2005: E. Miranda Cancela, *Medea y la voz del otro en el teatro latinoamericano contemporáneo*, «La Ventana» 22, pp. 69-90.

Miranda Cancela 2018: E. Miranda Cancela, *Antígona en Perú, recepción clásica y contemporaneidad*, «NEARCO: Revista Eletrônica de Antiguidade» X, 2, pp. 15-30.

Luca Valle Salazar

Misemer 2013: S.M. Misemer, *Traumatic Spectacles: Recent Latin American Drama and Performance*, «South Central Review» XXX, 3, pp. 1-4.

Molinari 2007: C. Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari.

Moretti 1986: G. Moretti, *Nec sit terris ultima Thule (La profezia di Seneca sulla scoperta del Nuovo Mondo)*, in S. Pittaluga (a cura di), *Columbeis I*, Università di Genova, Genova.

Morris 1970: R.J. Morris, *The Theatre of Sebastián Salazar Bondy*, «Latin American Theatre Review» IV, 1, pp. 59-71.

Morris 1974: R.J. Morris, *The Theatre of Juan Ríos Rey*, «Latin American Theatre Review» VII, 2, pp. 81-95.

Mulligan 2018: J. Mulligan, *Vallejo aporético: la individualización en La piedra cansada*, «Revista de Investigación del Centro de Estudios Vallejanos» I, 1, pp. 185-201.

Noguera 2019: L.S. Noguera, *Reescrituras de la tragedia en el teatro latinoamericano contemporáneo. El caso Antígona*, «Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana» VII, 13, pp. 54-74.

Nuzzo 2017: G. Nuzzo, *Suggerzioni grecolatine nella scrittura del primo Eielson: Antígona e Ájax en el infierno*, in Ead. (a cura di), *Tradizioni classiche / Letterature latinoamericane, Atti del XXXVIII Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2016*, Oèdipus, Milano-Salerno.

Obregón Hilario 2019: W.A. Obregón Hilario, *El porvenir de las razas: el racismo en el Perú entre los siglos XIX y XX*, «Análisis» 51, pp. 81-100.

Oviedo 1967: J.M. Oviedo, *Sebastián Salazar Bondy en su teatro*, in S. Salazar Bondy, *Obras de Sebastián Salazar Bondy*, tomo II: *Piezas dramáticas*, Moncloa, Lima.

Paduano 1982: *Sofocle. Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, UTET, Torino.

Page 1990: *Euripides: Medea*, ed. by D.L. Page, Clarendon, Oxford.

Pease 1998: F. Pease (ed.), *Gran Historia del Perú*, Libris S.A., Lima.

Medea, Ifigenia, Antígona

Pianacci 2008: R.E. Pianacci, *Antígona: una tragedia latinoamericana*, Gestos, Irvine.

Portocarrero 1993: G. Portocarrero, *Racismo y mestizaje*, SUR, Lima.

Portocarrero 2012: G. Portocarrero, *Profetas del odio. Raíces culturales y líderes de Sendero Luminoso*, PUCP, Lima.

Ríos Rey 1961: J. Ríos Rey, *Teatro*, Talleres gráficos Torre Aguirre, Lima.

Rojas-Trempe 1994: L. Rojas-Trempe, *Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca*, «Latin American Theatre Review» XXVIII, 1, pp. 159-165.

Rossini 1986: F. Rossini, *Costumbrismo*, in P. Fedele (a cura di), *Grande Dizionario Enciclopedico*, vol. V, UTET, Torino.

Salazar Bondy 1952: S. Salazar Bondy, *En busca del teatro nacional*, «La Prensa» 19 settembre, p. 6.

Salazar Bondy 1961a: S. Salazar Bondy, *La ausencia de Brecht en nuestra escena*, «El Dominical» 8 ottobre, p. 8.

Salazar Bondy 1961b: S. Salazar Bondy, *El Pequeño Organon*, «El Dominical» 5 noviembre, pp. 2, 4.

Santoni 2017: R. Santoni, *Ciclopi, Amazzoni e uomini a due teste: echi classici del primo incontro Europei/Americani*, in G. Nuzzo (a cura di), *Tradizioni classiche / Letterature latinoamericane*, Atti del XXXVIII Convegno Internazionale di Americanistica, Salerno, 11-13 maggio 2016, Oèdipus, Milano-Salerno.

Santos 2002: M. Santos, *La cuestión racial: un ajuste de cuentas en tiempos de globalización y postmodernidad*, «Debates en sociología» 27, pp. 133-171.

Siegel 1981: H. Siegel, *Agamemnon in Euripides' 'Iphigenia at Aulis'*, «Hermes» CIX, 3, pp. 257-265.

Steiner 1990: G. Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano (ed. orig. *Antigones*, University Press, Oxford 1984).

Susti 2018: A. Sustí, *Todo esto es mi país. La obra de Sebastián Salazar Bondy*, Fondo editorial de la Universidad de Lima, Lima.

Luca Valle Salazar

Taboada 2014: H.G.H. Taboada, *Centauros y eruditos: los clásicos en la Independencia*, «Latinoamerica. Revista de estudios latinoamericanos» LIX, 2, pp. 193-221.

Tanga 2019: F. Tanga, *Plutarco in America Latina, tra rivoluzioni e costruzioni eroico-biografiche: le Vidas para leerlas di Guillermo Cabrera Infante*, in J.F. Martos Montiel et al. (eds.), *Plutarco, entre dioses y astros. Homenaje al profesor Aurelio Pérez Jiménez de sus discípulos, colegas y amigos*, vol. I, Libros Pórtico, Zaragoza.

Ugolini 2000: G. Ugolini, *Sofocle e Atene. Vita politica e attività teatrale nella Grecia classica*, Carocci, Roma.

Valdivieso 2018: E. Valdivieso, *The Inca Garcilaso in Dialogue with Neoplatonism*, «Bulletin of Latin American Research» 37, pp. 74-85.

van Dijk 2005: T.A. van Dijk, *Racism and Discourse in Spain and Latin America*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia.

Vargas Llosa 1967: M. Vargas Llosa, *Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú*, in S. Salazar Bondy, *Obras de Sebastián Salazar Bondy, I: Comedias y juguetes*, Moncloa, Lima.

Vargas Salgado 2008: C. Vargas Salgado, *¿Nuevos dramaturgos o nueva dramaturgia? Escribir para el teatro peruano a inicios de milenio*, «Letra de Cambio, revista de temas peruanos» II, 2, pp. 51-65.

Waldock 1951: A.J.A. Waldock, *Sophocles: the Dramatist*, University Press, Cambridge.

Watanabe 2000: J. Watanabe, *Antígona: versión libre de la tragedia de Sofocles*, Didi de Arteta S.A., Lince.

Webster 1969: T.B.L. Webster, *An Introduction to Sophocles*, Whitstabe Litho Ltd., Whitstable.

Wilamowitz 1907: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Einleitung in die griechische Tragödie*, Weidman, Berlin.